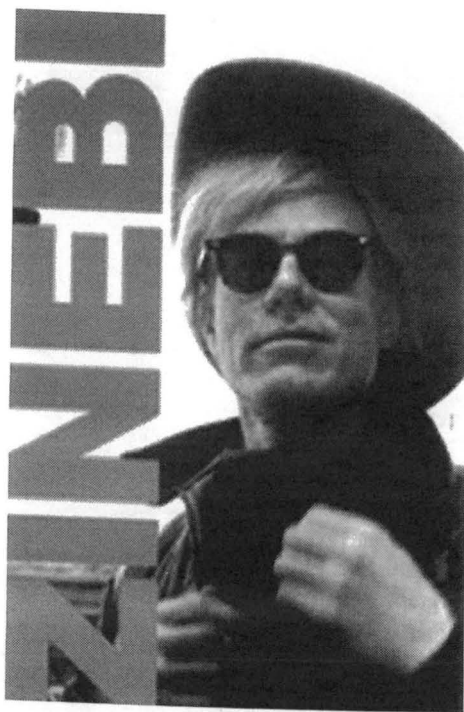


ZINEBI 45: ELOGIO DEL CIPRÉS

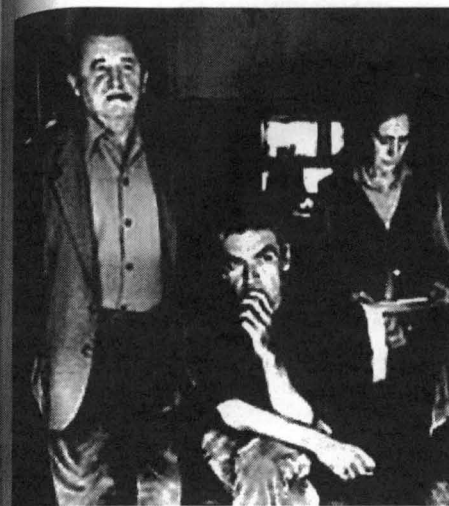
Sintomáticamente ubicada en el centro cronológico exacto, en el mismísimo ecuador si lo prefieren, de la 45 Edición del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (eso que de un tiempo a esta parte conocemos como ZINEBI) se celebró, en la sala polivalente del Teatro Arriaga, una mesa redonda en torno al cine español militante. Su propósito último no era otro que dar la palabra a los aguerridos cineastas que, sobre todo a lo largo de la



década de los setenta, aunque de manera esporádica también en las postrimerías del decenio anterior y en los albores del siguiente, lo habían hecho posible. El debate, oportuno complemento a una de las secciones paralelas y *rara avis* dentro de un festival en el que desgraciadamente este tipo de actos brilla por su ausencia (signo de los tiempos), resultó ser a la postre, y de ahí lo sintomático de su neurálgica ubicación temporal, una de las propuestas más enjundiosas de las muchas que ofrecía el abigarrado programa de esta cuadragésima quinta edición del certamen bilbaíno.

Por una vez, y sin que sirva de precedente, la disposición de los participantes en la sala se ajustaba con precisión a lo que la propia denominación del evento reclamaba. A saber, dos círculos concéntricos de sillas, reservando el interior a las todavía inquietas posaderas de los beligerantes cineastas (eran y son, la mayor parte de ellos, *culos de mal asiento*: en el mejor y menos acomodaticio sentido la expresión), y el exterior al público en general. Hechas las debidas presentaciones, el moderador a la sazón comisario de la retrospectiva, Julio Pérez Perucha, que había propiciado tan necesario encuentro, cedió la palabra a los ocupantes de las sillas del círculo interior. Tras los inevitables y siempre engorrosos segundos de silencio que invariablemente preceden a la primera de las intervenciones —que en esta ocasión fueron salpicados por una ocurrencia, iconoclasta, y oportuna exhortación a la *incineración* de los filmes que estaban siendo exhibidos en la retrospectiva—, los brigadistas allí congregados (sus películas habían sido agrupadas bajo el título *Las brigadas de la luz*) comenzaron a disertar en torno a cuestiones tales como la paradójica y fulminante desaparición de aquel cine subversivo y radical. Con la llegada de la democracia se produjo la total y absoluta imposibilidad de reproducir una experiencia como la que ellos habían protagonizado en el interior de los cada vez más estrechos márgenes del aparato cinematográfico español de nuestros días (en lo sustancial, a este respecto, idéntico al de otros estados).

Sucesivas intervenciones de los ubicados en el segundo de los círculos (compuesto, esencialmente, por críticos, historiadores y antiguos *compañeros de viaje* de aquellos que ocupaban el centro de la circunferencia) fueron completando y matizando el no demasiado clarividente, en algunos extremos, discurso de los brigadistas. Entre otras cosas se vino a decir que la pervivencia, contra todo pronóstico, de ciertas propuestas filmicas del todo opuestas y enfrentadas a ese cine hegemónico que hoy parece tener secuestradas todas y cada una de las pantallas del mundo, demuestra que a través de una rigurosa y formidable exigencia estética se puede encontrar un hueco, un *niche de audiencia*, si lo prefieren. El



Jean-Marie Straub, Pedro Costa y Danièle Huillet.

ejemplo que se trajo a la colación no era otro que el del tándem Straub-Huillet. La jerga televisiva me viene que ni pintada para ir adelantando el que dentro de pocas líneas será el objeto central de mis pesquisas: *los cadáveres*. Curiosamente, pocos días después, el propio ZINEBI, vía proyección de un excelente documental de Pedro Costa en el que se atiende a la concienzuda y meticulosa, casi maniática manera, con que el matrimonio Straub-Huillet manipula en la moviola el material previamente impresionado durante el rodaje de su última película, se encargaría, en cierta medida, de validar dicho argumento. También hubo quien, desde el segundo círculo, recordó a los del primero que a la hora de identificar las razones por las cuales sus propuestas no habían encontrado acomodo en el cine de la democracia tal vez habría resultado oportuno valorar la calidad intrínseca de cada una de estas películas.

Puede que espoleado por esta última intervención, el moderador planteó a continuación una línea de debate novedosa que, en opinión del que esto escribe, iba a resultar definitiva. Se trataba de constatar la ineludible circunstancia de que dentro del corpus de obras que conformaban la retrospectiva, a pesar de esa evidente voluntad subversiva común a todas las películas del ciclo, había lógicamente diferencias entre unas y otras. Sobre todo desde un punto de vista metodológico: es decir, sobre los términos en los que cada cineasta se planteaba su intervención. Ya en el texto del catálogo del festival

que servía para presentar la retrospectiva, el propio comisario había llamado la atención sobre este extremo. Según Pérez Perucha el quehacer de este grupo de cineastas durante aquel convulso periodo de nuestra historia reciente había partido de reflexiones teóricas distintas. Tal es así que bien pueden identificarse, dentro de este «proteico y apasionante movimiento», hasta tres maneras distintas, unas menos operativas que otras, de abordar una misma problemática. O lo que es lo mismo, de entender la práctica concreta del llamado cine militante: «Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante y convencionalmente industrial o de mercado, postulando que luchar contra el sistema (franquista y/o capitalista) comenzaba en los dominios de la cultura y el espectáculo (o sea, de la ideología), por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que, desde esta perspectiva, la elección de materiales referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención político cinematográfica antifranquista un baño de realidad que reconstituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debería mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos 'formalistas' para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias. En suma, un debate más viejo que la tos y que ya se había experimentado desde los años 10 sin haber llegado jamás a conclusiones definitivas. Innecesario señalar, en todo caso, que en no pocas ocasiones ambos ejes se hicieron sólo uno»¹.

Después de varias intervenciones no demasiado convincentes, el moderador quiso conocer la opinión de, precisamente, uno de los escasos cineastas presentes en la sala que, a mi entender, habían conseguido fundir en su obra los dos ejes a los que el comisario de la retrospectiva hacía alusión en su recientemente citado texto. Tras una rápida apropiación del discurso formulado por aquel contertulio con la que, de algún modo, todo hay que decirlo,

¹ Julio Pérez Perucha, "Las brigadas de la luz" (*Catálogo ZINEBI 45*, noviembre de 2003), pp. 110-111.



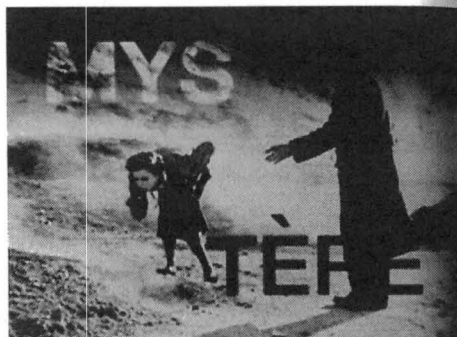
Jean-Luc Godard.



Histoires du cinéma.

evitaba el peliagudo debate que el moderador acababa de poner sobre la mesa, el interpelado cineasta quiso añadir que, desde su punto de vista, el verdadero interés de los cineastas allí reunidos y el de sus películas, emanaba de su inequívoca condición de cadáveres. Ante el pasmo más o menos disimulado y generalizado de aquellos que compartían con él la parte interior de la circunferencia, que ya para entonces se antojaba inesperado crónlech de vocación funeraria, el cineasta-cadáver (retirado, como la mayoría de sus camaradas, de la práctica activa del cine militante) quiso apoyar su estentórea afirmación en unas palabras de Faulkner. El mismísimo Godard —cineasta este, en modo alguno susceptible de ser incorporado a la nómina de cadáveres aquí planteada, y a cuyo periodo más politizado (eso que comúnmente conocemos como su etapa china o maoísta) no por casualidad dedicaba ZINEBI otra de sus secciones paralelas— la había incluido, a modo de cita, en una de sus celebradas *Histoires du cinéma*. La cita en cuestión reflexionaba en torno a la figura de los árboles que habitualmente rodean los

cementerios, y que, según Faulkner, eran algo así como los impertérritos guardianes encargados de velar por la seguridad de los cadáveres: de ellos dependía en última instancia que la inhumanidad de los humanos no acabara corrompiendo también la paz de los camposantos. Así pues, partiendo de esta bella imagen, el cineasta-exánime abundaba en la importancia que para él tenía el trabajo de recuperación, salvaguarda y estudio acometido por los responsables de esa sección paralela que acogía las películas de los allí reunidos. Destacó, por encima de todas, la labor del que, siempre según su particular y sugerente lógica, era el único *no-cadáver* de entre los abocados al centro de la circunferencia: o sea, el moderador y comisario de la mencionada retrospectiva. Aunque el cineasta-cadáver no llegara a mencionarlo, la propia y ya descrita disposición de los contertulios en la sala parecía haber sido diseñada ex profeso para reproducir o visualizar la metáfora faulkneriana: los cadáveres en el centro y custodiándolos, alrededor, críticos e historiadores; en última instancia, los encargados de mantener vivo, valga la paradoja, su inerte legado.



Histoires du cinéma.

Un par de días después, en el transcurso de la penúltima jornada del festival, tuve la suerte y el privilegio de asistir a la proyección (esta vez en cine, y no en formato video como había sucedido en otras sesiones) de la que bien podríamos catalogar como una de las propuestas más tardías, y digámoslo ya, excelsas. Otro de esos ejemplos en los que, como en *Contactos* (Paulino Viota, 1970) o en la indispensable obra de Portabella en su conjunto, radicalidad formal y política son una misma e irrenunciable cosa. De eso que aquí estamos llamando cine

militante español de la transición y alrededores. En dicha película, a través de una consciente y muy operativa mezcla de las retóricas propias del documental con otro tipo de elementos del todo ajenos al mencionado género, se prestaba atención a los métodos de trabajo y a la extraña peripecia vital del responsable del departamento de conservación de cadáveres de un hospital. Al finalizar la proyección de *Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981), algo así como una tercera parte de los allí congregados (en total, dos de los seis espectadores que aún permanecíamos en la sala: las deserciones en esta y en otras de las sesiones del ciclo fueron directamente proporcionales a la casi nula asistencia de público; otro signo de los tiempos, supongo), el caso es que, como decía, al terminar la proyección una parte del público dedicó una espontánea ovación a un filme que, de alguna manera (estábamos ya en la última jornada de esta sección paralela) colocaba un muy digno broche de oro a una retrospectiva que, ya no cabía la menor duda, había sido erigida, cuan monumento funerario, en honor a los difuntos.

Del resto de las secciones, destacar la ya mencionada en torno al segmento de la magna obra de Jean-Luc Godard que abarca ese ramillete de películas que el prolífico cineasta dirigió en comandita durante aquellos años que conmocionaron al mundo:



Histoires du cinéma.

los años de la razón en marcha. Películas que son, en suma, magníficos tratados (a pesar de su, en ocasiones, molesta propensión a la redundancia) de cómo es posible conciliar radicalidad política y discursiva. Aspiración esta que, como venimos viendo, por fuerza debe estar en el origen de toda práctica fílmica militante que se precie.

En cuanto a la sección oficial, este año estaba dividida en dos grandes categorías. Por un lado, el ya clásico concurso de cortometrajes, y por otro, una novedosa sección, bautizada como ZINEBIDOK y dedicada al documental de largometraje. Este cronista, por estar su corresponsalia orientada de antemano a los ciclos de índole histórica, sólo tuvo tiempo para visionar un muestrario demasiado reducido de lo que fueron las dos secciones competitivas. De ZINEBIDOK pudo verse el último trabajo de Andrés Linares (uno de esos cineastas del ciclo de las brigadas que todavía sigue en activo), titulado *Alzados del suelo* (2003). En él se presta atención, de manera rutinaria y convencional, a una de esas silenciadas (por los medios de comunicación, se entiende) luchas laborales en las que está inmersa la clase obrera española. De la sección oficial pudo verse, en la pizpireta gala de entrega de premios (dos jovencitas con medias de redecilla y escueto vestuario presentaban a los encargados de entregar cada uno de los premios, haciendo alarde de un sentido del humor, en ocasiones, no exento de cierta acidez que, a juzgar por las carcajadas, fue muy del agrado de los allí congregados) buena parte del palmarés. A excepción de una patochada infame que se alzó con el gran premio del cine vasco, el resto de los cortometrajes premiados eran todos ellos muy dignos merecedores (no demasiado osados, claro está, que para eso ya estaban nuestros viejos brigadistas y el inefable Godard) de la efímera gloria y los menos perecederos euros que ZINEBI otorga, y que sea por muchos años, cada mes de noviembre, que es, tengo que recordarlo, el mes de *Todos los Santos*. ☺

ASIER ARANZUBIA COB